第 61 卷 第 5 期　　北京大学学报(哲学社会科学版)　　Vol. 61, No. 5
2024 年 9 月　　Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences)　　Sep. 2024

十八世纪欧洲市民悲剧中的情感机制

李　茜

(南京大学 艺术学院, 南京 210093)

摘　要: 在以启蒙作为根本诉求的 18 世纪市民悲剧中,个人与家庭生活却是其内容的核心。市民悲剧的启蒙诉求为何主要以私人生活的方式呈现,这关系到市民悲剧的核心情节构成,并与家庭这一私人生活场景在市民悲剧中的重要地位密切相关。市民悲剧中的私人生活场景塑造了感伤性的情感机制,而这关涉着 18 世纪欧洲的历史现状,即市民阶层在公共生活中的无力状态。另外,市民悲剧当中的情感机制改变了悲剧的构成,将私人生活变为公共事件,从家庭场景中发展出了普遍性的自我塑造和同情文化。

关键词: 18 世纪市民悲剧;情感机制;私人生活;启蒙;感伤

中图分类号: I 106.3　　**文献标识码:** A　　**文章编号:** 1000-5919(2024)05-0086-08

18 世纪的欧洲舞台上发生了一场对于现代戏剧影响深远的变革,这就是市民悲剧的兴起。这个名称本身就有一种反传统的色彩,毕竟悲剧主角的位置原本不可能属于一介平民。在古希腊舞台上,悲剧的主角是神话传说中的英雄是国王和王子,而喜剧的对象才是“与我们一样的人”,在 18 世纪意义上即是“市民”(Bürger/bourgeoise);到了新古典主义统领舞台的时期,这一等级区隔更是得到了强化、并被作为戏剧准则固定下来。而到了 18 世纪,这一传统则摇摇欲坠,市民阶层(或称资产阶级、中产阶级)的成员站在了原本属于王者甚至神明的位置上。

“市民悲剧”成为一个用来指称这种 18 世纪新兴戏剧形式的专门术语,其实是 19 世纪以后的事了;虽然在当时的欧洲各国,并没有一个固定的说法用以描述他们正身处其中的这场变革,但市民悲剧仍然拥有清晰的自我定义,这就是其鲜明的公共启蒙立场。市民悲剧的几位代表人物——比如英国的里洛(George Lillo, 1691-1739)、法国的狄德罗(Denis Diderot, 1713-1784)、德国的莱辛(Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781)——都非常明确地提出过要以戏剧感召和教育大众,18 世纪市民悲剧的突出特点就是它有意识地将自身视作一种交流方式,一种以启蒙为效果的交流语境是其产生的前提。因而市民悲剧才被历史学家彼得·盖伊视为重要的创新,是启蒙运动的标志性艺术成就之一。

但是,市民悲剧的意图与其内容间似乎存在一定的裂隙。无论是在政治意义上追求权利的自由和平等、还是在精神意义上追求人性的进步和完善,这些启蒙诉求很难说在具体作品中得到了清晰呈现;至少,启蒙诉求与市民悲剧的结合表现得更为间接。充斥市民悲剧的是个人与家庭生活场景,私人生活(尤其是爱情与婚姻)也是大部分作品的主导情节,那么,市民悲剧的启蒙诉求为何会主要以私人生活的方式呈现?本文将从这个问题出发探讨市民悲剧当中的情感机制,它改变了悲剧的构成,将私人生活变为公共事件,从家庭场景中发展出了普遍性的自我塑造和感伤文化,而后,这一私人生活和感伤文化又将走向终结和新的发展。

一、悲剧情节的构成:美德与苦难

有关“市民悲剧”,需要提到一个流传颇广而且极富争议的观点,即乔治·斯坦纳的“悲剧之死”。

收稿日期: 2024-04-12

作者简介: 李茜,南京大学艺术学院副研究员。

斯坦纳认为,17 世纪末是悲剧文类的一个分水岭,在此之后,各种历史力量(资本主义、启蒙运动等等)结合起来使悲剧成为不可能。之所以有如此论断,因为他所看重的是悲剧背后的人类精神处境,他认为悲剧形式所体现的其实是这样一种态度,即“人在这个世界上是一个不受欢迎的客人”①,世界之中有着远超人的理解和掌控能力的、过于强大甚至恶意的存在;但是在现代社会中,这样一个世界会变得越来越小,我们与世界越来越近,悲剧的空间也渐趋狭窄。

雷蒙·威廉斯出版于 1966 年的《现代悲剧》可以视作一种对“悲剧之死”的反驳,他提出,新的悲剧状况存在于自我与自我的对抗间,悲剧的世界并未消失,它只是走入了内心和个体。② 特里·伊格尔顿则将悲剧视为一种辩证式结构,其动力在于否定性,否定性的终点则是死亡,悲剧正是一种深深根植于死亡的世界观;由悲剧性走向非悲剧性因此也就是作为终点(*telos*)的死亡的失落,在伊格尔顿看来,以贝克特为代表的现代戏剧所关注的正是失落了终点之后的精神历程。③

把“现代悲剧”看作是一种关于个人精神历程的悲剧,我们可以发现市民悲剧在此趋势中所处的位置。18 世纪有时会被称作“感伤”(sentimental)的世纪,在文学领域,这尤其意味着书信体小说、第一人称小说等类型的风行,它们长于人物的自我表达和细腻的内心挖掘。在这样一个感伤的时代中,市民悲剧也浓墨重彩地表现了大量的痛苦、泪水、忧郁、不幸。悲剧自然是关于痛苦的,市民悲剧也不例外,但它的痛苦也有其独特之处。总的来说,市民悲剧所呈现的其实是一种特别现代的痛苦,一种日常生活中的、“普通的”痛苦。苦难成为了一种现实问题,而不是恒定的命运的不幸;或者说,苦难是一种需要被克服的困难,一种亟待被改善的现实。

如果说古典悲剧讲述的是人在命运中的不幸,那么市民悲剧讲述的则是人在世界中的不幸——这种“全新”的苦难构成了市民悲剧的基本冲突结构。那么,在这一冲突结构中是否存在主导性的力量对抗呢? 对此,乔治·卢卡奇的一个说法可供参考。他认为 18 世纪市民悲剧的主题就是阶级斗争:“市民戏剧是第一种从自觉的阶级对立中成长起来的戏剧,是第一种以表现一个阶级为争取自由和力量而斗争的感情和思想、以表现它与其他阶级的关系为目的的戏剧。由此可见,在这种戏剧中,大多数情况下两个阶级都要被拉向斗争的和被斗争的结局。”④这确实是一种力量之间的争斗,市民阶层社会地位的上升、他们与当时的贵族阶层之间的矛盾也确实体现在市民悲剧中。

但是,要说市民悲剧中出现了自觉的阶级对立意识和阶级斗争行动,这并不符合实际。虽然在个别作品中确实表现了上升的市民阶层与被斗争的贵族之间的矛盾(比如莱辛的《爱米丽亚》),但阶级对立和斗争并不是其最核心的主题,这一主题在大部分作品中也并不存在,包括狄德罗的《私生子》和莱辛的《萨拉小姐》这类市民悲剧代表作品。如前所述,从 18 世纪市民悲剧的实际情况看,个人的婚恋生活才是其主导叙事,这其中或许会涉及不同社会地位的冲突,但这远远没有构成主导内容。按照德国戏剧理论家彼得·斯丛狄的说法,市民悲剧对于冲突和力量斗争的表现,其实不是来自不同道德观念引发的行动,而是来自行动与道德观念,也就是说,行动之外的道德观念构成了冲突的一方。在 18 世纪的语境下、尤其是对于市民生活方式所倡导的理性而言,冲突首先意味着对于冲动的压制,这一冲突是关于压制与释放的冲突。⑤

这样一种压制正是新的市民伦理。马克斯·韦伯有关资本主义工作伦理的观点早已广为人知,在

---

① George Steiner, *The Death of Tragedy*, New Haven: Yale University Press, 1996, p. 7.

② 参见 Raymond Williams, *Modern Tragedy*, Toronto: Broadview Press, 2006。

③ Terry Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of Tragic*, Oxford: Blackwell, 2003, pp. 41-75.

④ Georg Lukács, “Zur Soziologie des modernen Dramas” (1914) in *Schriften zur Literatursoziologie*, in *Werke Band* 1 (1902-1918). *Teilband* 2 (1914-1918), Bielefeld: Aisthesis, 2018, p. 277.

⑤ Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im* 18. *Jahrhundert. Der Kaufmann*, *der Hausvater und der Hofmeister*, ed., Gert Mattenklott. Frankfort am Main: Suhrkamp, 1979, p. 69.

社会经济认知之外,这一理论还重新描绘了人的肖像,即西欧早期资本主义时期的个体形象:一个人的职业(*Beruf*)即是其呼召(calling),这种职责就是人本身的自我目的。命运(*Fortuna*)这一传统的主导观念已被资本主义所消解,取而代之的是对工作的关注①,而在这种工作伦理中建立的生活准则就构成了全新的世俗的、内在的禁欲。

英国剧作家乔治·里洛的《伦敦商人》一向被视为市民悲剧类型的早期代表作,这部作品就展现了市民伦理及其对立面。主角乔治·巴恩维尔是一位富有的伦敦商人索罗古德(Thorowgood,谐音 thorough good,即“完人”)的学徒,他被妓女莎拉·米尔伍德(Sarah Millwood)所引诱,试图盗取商人索罗古德的财产。作案时,他失去理智杀死了自己的叔叔,而死亡唤回了巴恩维尔的良知,他选择了放弃钱财。得知巴恩维尔空手而归,米尔伍德抛弃了他,还向警察告发巴恩维尔犯下谋杀罪,不过这位幕后黑手最终还是被捕,并与巴恩维尔一起被判死刑。最后时刻的巴恩维尔得到了前来探监的索罗古德与朋友楚曼(Trueman,即“诚实之人”)的原谅,他痛悔自己的过错并得到了内心的平静。整部戏以楚曼这位寓意性质的人物的独白作结,明确指出这个故事是为告诉世人,如何在我们的生活中做出正确的选择。

这部剧作的表层情节可以概括为引诱,而真正的戏剧冲突则是潜在的,就像基督教文学和艺术中常见的“受诱惑/受试探”(temptation)主题一样,真正的紧张时刻处于内心之中。里洛作品里的戏剧表现由市民精神中的内在禁欲生发,其中的冲突并不关乎统治者、贵族,也不关乎新兴阶层的政治斗争,它最关心的只有一点,即属于人自身的冲动。剧作的主要冲突就是针对冲动、激情和玩世不恭的斗争,而最明显的就是针对性冲动和性激情的斗争。里洛作品里的这一取向在此后得到了更深入的发展,这其中就包括狄德罗和莱辛。他们的作品在更广的意义上与韦伯所探讨的早期资本主义精神相关,更为明确地将世俗与内心的禁欲视为市民美德。美德带来的奖赏构成了《伦敦商人》中的悲剧性和解,这一主题也为许多其他的市民悲剧作品所共有,比如莱辛《萨拉小姐》的结局就伴随着对市民美德的彰显。斯丛狄认为,这一新的冲突结构传达出了市民作为一个特定阶层的自我意识,因为他们革新了价值评判体系,从中生发出了对于自身才德的认知。

当代重要的戏剧学者汉斯-蒂斯·雷曼在区分古典悲剧与市民悲剧时也强调了冲突结构的不同,但他并不认可斯丛狄对市民悲剧内在冲突的判断,即市民阶层(资产阶级)凭借自身的伦理体系在压制游戏冲动方面获得奖赏,在他眼中,市民悲剧真正重要的结构恰恰来自于一连串的苦难。在雷曼看来,莱辛的市民悲剧名作《爱米丽亚》就是“一部精心设计的不幸机器”②,而剧作所对准的就是人对于苦难的抵抗。这一说法多少是对席勒观点的回应。在席勒眼中,市民悲剧的真正典范所描绘的是一种特殊的悲惨痛苦,一种对痛苦的道德抵抗。不过,这种崇高式、超越式的审美体验也许是席勒自身创作的目标,却不是当时的实际情况。18 世纪悲剧舞台所注重的是在感官上表演和叙述痛苦经历,泪水出现繁多,并将之视为对于人性的表达。基于这一情感机制,学者洛塔尔·皮库里克就否认市民悲剧的阶级面向,并认为善感/感伤(*Empfindsamkeit*)是“一种本质上非资产阶级的现象”③,它的传播基于不受阶级束缚的普遍人类价值。但也有学者反驳道,18 世纪盛行的感伤风潮确实与不断增长的市民阶层密切相关;毋宁说,这一普遍情感正是一种市民情感④。

总的来说,以卢卡奇和斯丛狄为代表的社会经济取向的观点认为,造就市民悲剧的是一个特定的市民主题,它或许是阶级斗争、或许是市民伦理,其内核是对市民美德的确认;而在雷曼及其他一些学者眼中,情感机制构成了市民悲剧的主体结构,即生活的苦难和人对苦难的抵抗。到底是美德还是苦难奠定

① Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Frankfort: Springer, 2016, p. 58.

② Hans-Thies Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin: Alexander Verlag, 2013, p. 64.

③ Lothar Pikulik, *Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkei*, Köln: Böhlau, 1981, p. 170.

④ 参见 Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit. Bd.* 1: *Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1980。

了市民悲剧的根基,这或许并不是一定要做一个非此即彼的决断,伦理的塑造和情感的塑造也并不一定有其主次。本雅明在讨论 18 世纪市民悲剧时,曾提出其中呈现了三类社会角色,分别是英雄(*der Held*)、圣徒(*der Heilige*)以及牺牲(*das Opfer*)①。这些不同的塑造或许构成了一个共同的作用方式:在社会意义上,市民化的美德概念形成了新的悲剧动量,即被尊崇和被牺牲的事物。但是这种对自身的认知开启了痛苦,市民阶层新生的价值观同充满无力感的社会现实纠缠在了一起,可被共同视为市民悲剧的精神前提。作为一种具体的悲剧,市民悲剧"想象的是一种平凡的苦难"②,这在很大程度上改变了悲剧发生的场域,也改变了悲剧中的情感机制。

二、家庭场景:隔绝于外的私人生活

从戏剧情节本身来看,18 世纪的市民悲剧其实更应该被确切地称之为家庭悲剧,因为绝大部分市民悲剧作品(如果不是全部)的场景都处于家庭内部。而且事实上,"市民悲剧"(*das bürgerliche Trauerspiel*)这个指称更多是一种德语现象,在英语世界,这一文类更多被称为"家庭戏剧"(domestic drama)或者"中等阶层悲剧"(middle-class tragedy);而处于狄德罗戏剧理论中心的"严肃剧"、或称"正剧"(*genre sérieux*)概念本身就是一种"家庭和市民悲剧"(*tragédie domestique et bourgeoise*)。无论其名称为何,"家庭"对于市民悲剧这一类型来说显然有着突出的重要性。斯丛狄甚至认为狄德罗的《一家之主》开启了现代戏剧中家庭戏剧的传统,我们会在斯特林堡、易卜生和契诃夫那里目睹家庭戏剧的鼎盛。③

但从戏剧史来看,家庭却完全不是一种新的情节元素。悲剧中的家庭场景不仅毫不新鲜,而且还堪称主流;传统的英雄悲剧也以家庭场景为主,比如在古希腊悲剧中,阿伽门农家族和俄狄浦斯家族内部的题材就占据了相当大份额。不过,在英雄悲剧当中,家庭场景中发生的事件更为"重大"。这些家庭成员本身是王公贵族,这一身份意味着他们间的关系不仅只是私人关系,而是关乎公共政治生活或者普遍性的道德事件(比如"正义""复仇"等);换言之,英雄悲剧中的家庭场景并非仅仅关于那一个个别的家庭,在舞台上所展现的某个发生在宫廷内室的事件,其后蕴含的是对更广大世界的影响。

而在 18 世纪市民悲剧的舞台上,家庭成员的悲喜所关涉更多的只是个人命运。在这里进行的一个父亲与一个儿子的对话代表着他们自身,而同样的场景如果出现在古典悲剧中,它的实际意义可能是国王与王子的对话。此时在舞台上出现的是作为独立空间的家庭,而家庭这一空间按其现实存在而言就是私人的、非公共的。舞台上的家庭空间则是一种正在公开发生的私人生活,这正是市民悲剧的新变所在:它展示了一个属于市民阶层的时空,即家庭,一个可以关上门的地方。正如斯丛狄所言,市民悲剧发明了家庭,它让家庭场景成为了真正非公共的情境,它将悲剧道德转换成了个人美德④。

这种全新的家庭戏剧有其社会历史基础,也就是在这一时期兴起并成为社会主体结构的家长制小家庭。在 17、18 世纪的欧洲社会中,小家庭这样一种社会空间是属于发展中的市民阶层的组织形式;有别于封建社会的大家族形式,它的特点就在于其微小和私密,将活动空间缩小至基本由父母-子女构成的家庭生活中。⑤ 这样一种封闭自足的家庭生活是市民阶层的生活方式,它非常明显地有别于贵族生

① Walter Benjamin, "Zum gegenwärtigen Standort des französischen Schriftstellers" in *Zeitschrift für Sozialforschung* 3 (1934), in *Gesammelte Schriften IV* · 1, Frankfort am Main: Suhrkamp, 1972, p. 66.

② Alex Eric Hernandez, *The Making of British Bourgeois Tragedy: Modernity and the Art of Ordinary Suffering*, Oxford: Oxford University Press, 2019, p. 223.

③ Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im* 18. *Jahrhundert.* p. 126.

④ Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im* 18. *Jahrhundert.* p. 89.

⑤ Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfort am Main: Suhrkamp, 1990, pp. 16-17.

活。在德语语境中,“市民”(*Bürger*)一词也并不过于强调社会阶层方面的含义,它所意指的就是私人和家庭。① 哈贝马斯认为,这一时期所发生的社会结构变化反映在家庭层面,即是“市民家庭的内在性”(*Innerlichkeit bürgerlichen Familienlebens*)。② 小家庭中长时间的亲密相处,使得 18 世纪的生活显现出个人化趋势,这种亲密在戏剧中的呈现就是小家庭场景的兴盛。

社会构成的舞台表现可从一个戏剧概念中管窥。在《关于〈私生子〉的谈话》中,狄德罗提出,舞台上所呈现的最重要戏剧成分并非人物(character),而是情境(*condition*)。③ “情境”所呈现的就偏向于具体的市民家庭内部关系,或者也可视为一种按照戏剧冲突方式结构出来的家长制家庭的内部关系。这对理解狄德罗的视觉概念很有帮助,他尤其强调场景具有“图画”(*tableau*)特性,即舞台要如在目前。比如在狄德罗《一家之主》的开场,对话与场景所力图铺陈的内容非关故事情节,它在呈现一幅如在目前的画面(即这个家庭),同时它所指向的也是细微的心理描绘,“如在目前”的画面便是根植于这个家庭内部的情感本身。

对于今天的我们而言,对舞台布景现实性的要求顺理成章,然而 18 世纪的狄德罗还站在这一变革的起点。17 世纪主流的巴洛克剧场恢弘富丽,它处于宫廷的内景之中;而到了 18 世纪,因为处于舞台中心的已不是君王的大能和恩宠,而是家庭成员之间的爱与恨,壮丽奇观便被小家庭的室内场景取代。居于封闭市民小家庭中的戏剧冲突,所需要的自然是具有现实感的、居于此时此地的空间。同更早的戏剧相比,市民悲剧的剧本中往往会出现相对更为详实和充足的舞台提示和场景描绘。

另外,狄德罗意义上的“情境”更倾向于构建封闭式的空间关系。古典悲剧或许在情节上是线性而封闭的,但并未特别强调具体场景本身同观众的隔绝关系;而在以家庭内部场景为主体的市民悲剧中,对于场景封闭性和隔离性的需求就变得突出起来。“建议剧作家在写剧本时就像幕布没有拉开,就像观众不存在一样”——狄德罗的这些论述在后世阐发形成了所谓“第四堵墙”的理论④。“第四堵墙的建造[……](使得)舞台空间成为一个表达的空间,人物的空间位置以及从中产生的关系被观众综合为意义”⑤,也就是说,通过让观众消失,狄德罗的第四堵墙展现出来的是处于绝对被观察之下的个体,这保证了情感表达的完整,也使得隔绝的舞台内部空间得以形成。

在这个被“第四堵墙”围起来的封闭空间中,戏剧场景“吸收”了所有正在发生的情感,由于它使用散文、使用实景,也由于它将所有干扰隔绝在外,这里的情感显得尤为真诚、纯粹和强烈。而这种情感一般只有一个指向,那就是痛苦。

命运之中的恶意曾经是传统悲剧的一大主题,不过在市民悲剧中,这种恶意转变成了一个恶的世界。狄德罗曾言,他的严肃剧类型之所以堪称“严肃”,就在于其对象是人类的美德与责任,这使得它在情感上与悲剧亲近,区别仅仅在于它所呈现的是“人在其家中的不幸”⑥。此时,“人之恶”承担了悲剧

---

① Lothar Pikulik, *Bürgerliches Trauerspiel und Empfindsamkeit*, pp. 172-174.

② Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, p. 56. 哈贝马斯所讨论的“内在性”(*Innerlichkeit*)其实有具体的空间内涵,即家庭等私人场所;与之对应的是“外在性”或“公共性”(*Öffentlichkeit*),这一概念也有具体所指,即广场、剧院、咖啡馆等特定公共场所,因此英译者会把这个术语翻译作 public sphere(公共空间)。

③ 关于 condition,中译者原注为:“法语原文 *condition*,此处不仅指人的身分、地位,而且包括人的全部生活条件、社会处境。”(第 107 页)。狄德罗《关于〈私生子〉的谈话》,《狄德罗美学论文选》,张冠尧、桂裕芳译,北京:人民文学出版社 1984 年版,第 89—129 页。

④ 来自狄德罗 1767 年的“沙龙随笔”,转引自 Joseph R. Roach, *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1993, p. 154。

⑤ Johannes Friedrich Lehmann, *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Freiburg: Rombach Druck- und Verlagshaus, 2000, p. 101.

⑥ 《狄德罗美学论文选》中的《论戏剧诗》,第 130—233 页。

中命运的位置,拥有美德的主人公是在一个具体的现世中受苦。对狄德罗而言,私人生活意味着真正快乐的开始,私密的空间才是幸福的保障。这自然与狄德罗个人的政治立场、也与当时法国的政治状况有关,在他眼中,只有与专制君主所主导的社会生活相分离,幸福、善好与美德才有可能;一个更值得欲求的、也更为真实的有美德的世界,这样一种真善美的乌托邦,对狄德罗来说只有在家庭场景中才有实现的可能。

对于现实场景、尤其是私人生活中家庭场景的着力表现导向了分裂的空间,这可以说是市民悲剧中的家庭场景与前代的最重要区别:同表现王公贵族的家庭场景不同,在市民小家庭的情境下出现了私密性与公共性的分割。贵族生活具有表演性质,权力需要在展示中自我实现,在宫廷中,关上房门是为了密谋,为的是下一次打开;而小家庭的生活仅仅只是为了自身的生活而存在,关上房门仅仅意味着关上房门。在这处被公开展示的私人空间中,痛苦正是被着力展现的通向内部的行动。痛苦正在被承受,但痛苦也同样是被选择的,它是美德的代价,它通过一系列祈祷、哀叹、泪流满面被直接展现。于是我们看到,悲剧内核从乔治·斯坦纳所谓的“人在这个世界上是一个不受欢迎的客人”转换成了“人在其家中的不幸”。18 世纪中期的市民悲剧将家庭作为情感庇护所,市民悲剧也将家庭的内部空间和情感空间与外面的公共世界对立起来,将市民所感受到的政治上的无力感转化成为一种退缩到内部的被动痛苦。

三、私人化情感机制的失效

市民伦理内在的禁欲和外在的道德彰显、表达空间的私密化和感伤氛围的增强,这一系列反应都是连续的整体,它们都是市民阶层对于自身在政治和社会上无权利状态的应对。感伤这样一种时代氛围有其在社会历史中的深刻根源:感伤是因为无力。作为观众的市民实际处于无力状态,这一无力状态最为集中地体现在家庭生活成为了他们自我表达的首要场所。正是市民家庭的孤绝状态,才使得眼泪成为了市民悲剧最为标志性的体现,一个感伤的市民家庭需要透过泪水才得以窥见。

悲剧的范畴在此得到了重新界定,私人领域、日常家庭生活中的事件获得了合法性。此时如果重勘市民悲剧对其主角的定位,那就不难发现,市民悲剧的主角并不简单是由其身份所定义,而是因为他们的行动空间出现在私人的、或者说非宫廷的领域。这也解释了相当多数量的市民悲剧其实并非完全由社会学意义上的市民担当主角,因为从(资产阶级的)人的发现的角度,人不再主要由阶级来定义,而是看是否拥有“人性”①。因此,市民悲剧并非是拥有美德的市民和恶毒的贵族之间简单的对立,而是指向了在宫廷贵族主导的公共领域之外的私人戏剧空间内的行动,在这一空间中,行动与价值判断依据的是“人性”的标准,或者说,市民阶层的伦理与道德体系。在《伦敦商人》这部对法德市民悲剧都产生过重要影响的作品的序言中,已经明确地将“私人生活”视为新的悲剧主题。可以说,市民悲剧这一体裁的核心就是宫廷公共空间与私人空间之间的分裂,其美德的构成机制来源于此,感伤的情感机制也是来自于此。

在 18 世纪的欧洲,盛行的感伤主义文化话语表现了市民阶层越来越强烈和频繁地体验到的失落和无力,但同时,感伤主义话语也提供了一种现世的情感策略。借助虚构、尤其是借助公共性的悲剧体验,人们可以在安全的想象中反复接近痛苦,并通过共同的情感对象达成情感认同。在感伤性的情感机制下,市民悲剧可以既是对痛苦的表达、又是对痛苦的疏离,在自觉地强调对痛苦的表达中,实际上完成了对痛苦的遏制。

在当时的德意志地区,政治氛围比之法国更为压抑,市民在社会中的无力地位要更为显著,这一社会基础也深深印刻在德语戏剧对于情感机制的塑造中。在德语地区,上演于 1755 年的《萨拉小姐》

① Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 2: Vom,,künstlichen“zum” natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007, p. 134.

(*Miss Sara Sampson*)使得“市民悲剧”进入公众视野,作者莱辛也是这一类型的重要代表。在吁求感性的意义上,莱辛是狄德罗的后继者,不过他更加着力表述的是一种关于“同情”的悲剧效用理论。在莱辛对亚里士多德《诗学》的重新阐释中,他将传统的悲剧情感“恐惧”与“怜悯”都纳入了同情的范畴:“同情”(Mitleid)一词是对“怜悯”(*eleos*)的重新翻译,而“恐惧”(*phobos*)则是另外一种形式的怜悯,即“对于自身的怜悯”,或者说切身相关的同情。

首演于1772年的《爱米丽亚·加洛蒂》(*Emilia Galotti*,以下简称《爱米丽亚》)是市民悲剧类型最为杰出的成就之一,也是莱辛本人的代表作,它为思考市民悲剧中的情感机制、探讨戏剧表达与现实的微妙互动提供了一个更为政治化的范本。这部作品确实存有感伤风格的余音:它的情节关于婚姻、爱情与亲情,它的重要场景中也有浓烈而悲伤的情感氛围。不过,《爱米丽亚》却并非像一个典型的市民悲剧那样,发生在私人的家庭场景内、并且以家庭的不幸作为对象。相反,它有一个英雄悲剧般的开场:事件开始于宫廷内室里的密谋,即亲王打算强抢即将结婚的爱米丽亚。而在戏剧的结尾,亲王的作为已经造成了不可挽回的后果,爱米丽亚的美德所带给她的也不是现世的奖赏,她也像一个古典的悲剧英雄那般,选择因为自我的尊严走向灭亡。

在爱米丽亚的现实中没有强硬的暴力抗争,滥用权力的行为没有造成严重的政治后果,这个少女的牺牲无法带来政治上的极端改变,恶行没有被惩罚,美德也没有带来悲剧性和解。如果按照莱辛在《汉堡剧评》里的说法,爱米丽亚的遭遇中令人恐惧的成分就在于这无能为力的事实,因为它足以带来人“对自身的怜悯”。《爱米丽亚》的悲剧效果在于它确实能够令人“同情”,而同时,这一情感氛围却不再处于家庭的四壁之内;这部作品向观众呼唤的已经不只是“纯粹人性”、不只是人同此心的普遍情感,它是让观众去认识自己的现实状况。

此时,戏剧效用就不再能只通过情感模式实现,因为同情的发生在于对自身现实状况的体认。感伤情感的根源和中心都是孤立的个体,而同情伦理似乎给出的是一剂药方,试图弥补市民主体的孤立性,泪水之下的无力和孤独可以通过同情和认同的能力得到缓解。尽管最后仍是在家庭场景的感伤氛围中落幕,这部作品却也罕见地触及了阶级冲突的主题。

在18世纪中后期的市民悲剧当中,市民悲剧内部发生了显著变化,其中一个突出特点就是情感机制的转换。前期,市民阶层的感伤文化占据主流,其根源则是市民对于自身美德的体认和自身无力感的痛苦表达。而在《爱米丽亚》中,封闭的家庭场景已经不再是情感机制构建的核心一环,因为痛苦本身不再是目的,感伤主义话语实际揭示的是公共生活中的不对等,此时得到表达的正是造成痛苦的根源,即权利的丧失、阶级的冲突。在乔治·卢卡奇关于市民悲剧的讨论中,他将阶级冲突视为市民悲剧的核心精神,而我们已经发现并非如此:与其说市民悲剧反映的是市民与贵族的阶级冲突,毋宁说它反映的是冲突的缺失。终于,在莱辛的《爱米丽亚》这里,阶级冲突走上了市民悲剧的前台,而市民的抗争意味着感伤的结束,意味着以私人生活为主导的情感机制的失效。

结语:情感机制的终结及其延续

如果说18世纪市民悲剧发现了私人生活,那么在市民悲剧演进后期,也就是18世纪末、19世纪初的欧洲舞台上,社会情感已经发生极大改变,戏剧在情感领域的表达上也离感伤越来越远:在以梅西埃(Louis-Sébastien Mercier)等为代表的政治剧当中、在德国思想领域的狂飙突进运动当中,都可以明显看到市民阶层的自我表达空间已无法再限制在家庭之内。

情感机制本身在戏剧中的构建并非仅来自文本和舞台,更多地根源于使其起作用的环境。感伤性的情感机制带有私人生活的深深烙印,而这样一种隔绝性的私人生活是18世纪资产阶级在公共生活中的无力处境之体现,这一情感机制亦是对于自我和对于自我之挫败的双重确认。18世纪市民悲剧就是这样一种属于特定时期和特定阶层的体裁,这是一个特定阶层争取审美表达和文化表现的印记,它本身

就包含着伦理与情感、现实与幻想之间无数微妙的互动,其感伤性的情感机制就是一种与现实接近的方式。

历史会让市民阶层带有隔绝性的私人生活走向终结,正如我们在戏剧中也看到市民阶层的感伤也走向了终结;但另一方面,在思想观念层面,对于自我和私人生活的体悟本身——作为现代性恒久的命题——仍在继续塑造着情感机制。18 世纪的狄德罗还将私人生活视为幸福生活的保障,但到了下个世纪,在歌德的维特那里、在浪漫主义作家笔下、一直到契诃夫的《三姐妹》等作品中,私人生活中的情感机制在戏剧作品中起到了迥异的作用,“日常”本身可以被体会为痛苦,“平凡”成为了一种需要承受的苦难。构建日常意味着没有终点,意味着这是一种“永恒的日常”,也许正如前述伊格尔顿所言,现代的悲剧性所关注的正是这种“失落了终点之后的精神历程”。

感伤美学虽然在后世被越来越多地看作情感上的矫揉造作,但作为一种对于日常苦难的敏感的艺术回应,它培育了对于生活的敏锐感知,尤其是对其价值、也对其脆弱的感知。市民悲剧的情感机制同样也是来自于生命意识中的这种悲剧倾向,即感受到了普通生活的可贵、重新作出了价值判断,但又认识到自己处于随时可能被剥夺的处境中。尤其值得一提的是,市民悲剧构建出了表达日常苦难的情感模式,与英雄式的崇高苦难不同,日常生活中平平无奇的苦难很难达到足够的强度,因此市民悲剧放弃了戏剧性的“悲剧高度”的构建,而是以各种方式贴近自己的观众,这包括文学语言、人物塑造、场景构建、表演方式各个层面。市民悲剧中的日常苦难成功形成了自己的特征,个人化的平视角度以一种原始的强度无限贴近生活本身,它是日常的、普通的,甚至是琐碎的,但正如奥尔巴赫在《摹仿论》中所说,这种“无形式的悲剧”(formless tragedy)正是现代性的创造,它真正值得重视的就是“对日常现实的严肃对待”,而这一情感机制也通过其延续和发展成为了现代文化的一部分。

Private life and Its End: Emotional Mechanism in the 18th-Century European Bourgeois Tragedy

Li Qian

(*School of Arts*, *Nanjing University*, *Nanjing* 210093, *China*)

Abstract: In the 18th-century bourgeois tragedy with enlightenment as its fundamental demand, personal life and family life formed the core of its contents. The reason why bourgeois tragedy presented its demand for enlightenment mainly through private life was related to the composition of its core plots, and also closely related to the important status of the family as a scene of private life in bourgeois tragedy. The scene of private life in bourgeois tragedy created a sentimental emotional mechanism, which was related to the historical status quo of the 18th-century Europe, and specifically to the powerlessness of the bourgeois class in public life. Furthermore, the emotional mechanism in bourgeois tragedy transformed the composition of tragedy, turning private life into a public event. This transformation led to the development of universal self-fashioning and culture of sympathy from the domestic scene.

Key words: 18th-century bourgeois tragedy; emotional mechanism; private life; enlightenment; sentiment

(责任编辑　郑　园)